



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: „Skrzaty Cieszyńskie”. O teatrze ochotniczym

Author: Ewa Tomaszewska

Citation style: Tomaszewska Ewa. (2019). „Skrzaty Cieszyńskie”. O teatrze ochotniczym. "Cieszyński Almanach Pedagogiczny" T. 6 (2019), s. 54-68



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Tomaszewska

„Skrzaty Cieszyńskie” O teatrze ochotniczym

Konteksty

Współczesny polski ruch amatorski wyrasta z tradycji teatralnego ruchu ludowego, który rozpoczął się na terenach Galicji na początku XX wieku. Jędrzej Cierniak (1886–1942), niezmordowany działacz ludowy i teatralny, pisał: „Ruch teatralny mas ludowych rozpoczął się niedawno [...]. W zeszłym stuleciu właściwie o tym poważnie ani nie mówiono, ani też nie myślano”¹. W 1903, we Lwowie, po raz pierwszy sprawa teatrów włościańskich została poruszona na zebraniach Zarządu Głównego Towarzystwa Kółek Rolniczych. Tam też tradycja tego typu działalności była najdłuższa. Dopiero po odzyskaniu niepodległości, tj. w roku 1918, z inicjatywy Wacława Budzyńskiego² powstaje Sekcja Teatralna Związku Kółek Rolniczych w Warszawie, w rok później zamieniona na Związek Teatrów Ludowych. Z kolei w 1926, z inicjatywy wojewody śląskiego Michała Grażyńskiego, zaczyna działać Sekcja Teatrów Ludowych przy Wydziale Oświecenia w Katowicach, pozostająca pod fachowym kierownictwem Stanisława Ligonia.

Warszawski Związek Teatrów Ludowych już od stycznia 1919 zaczął wydawać pismo pt. „Lirnik Wioskowy” poświęcone chórom, muzyce i teatrom, które zmieniło nazwę na „Teatr Ludowy”³, i jako takie stało się niezwykle istotnym środkiem propagowania sztuki amatorskiej, którą początkowo wiązano z ruchem ludowym, ale potem rozszerzono o pojęcie teatru dziecięcego, młodzieżowego i szkolnego, także teatru robotniczego czy żołnierskiego. O znaczeniu

¹ J. CIERNIAK: *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*. Wybór pism w opracowaniu A. OLCHY. Warszawa 1963, s. 69.

² Wacław Budzyński (1891–1939), legionista, porucznik rezerwy kawalerii WP, publicysta, poseł na Sejm IV kadencji w II RP, współzałożyciel i przewodniczący Związku Teatrów Ludowych.

³ Najdłużej redaktorem naczelnym „Teatru Ludowego” (1923–1939) był właśnie Jędrzej Cierniak.

tego pisma świadczy fakt, że wydawano je od 1920, z przerwami, do 1970. Potem pismo to zmieniło nazwę na „Scena” i – również z przerwami – ukazywało się do 2016, publikując artykuły związane z szeroko pojętym pograniczem teatru, dokumentując amatorski ruch teatralny. Tym samym kontynuowało misję sformułowaną już w 1919 roku.

Cierniak pierwszy dostrzegł i docenił odmiennosć i specyfikę amatorskiego ruchu teatralnego, opierającą się na samorodnej twórczości ludu wiejskiego, robotników czy też dzieci i młodzieży. Przeciwwstawił się niezwykle popularnej formie naśladownictwa teatru zawodowego. Pisał:

Bo teatr ludowy winien być twórczością danego środowiska, wyrazem jego estetycznych potrzeb. A zatem teatr chłopski winien być teatrem chłopów, teatr żołnierski – teatrem żołnierzy, teatr szkolny – teatrem młodzieży itd.⁴.

A w innym miejscu jeszcze dosadniej nawoływał:

Z tym amatorstwem, z tym nietwórczym małpowaniem sceny zawodowej trzeba skończyć, bo to do niczego nie prowadzi, chyba do zupełnej zatury pocucia piękna u ogółu, jak to się dzieje w naszych czasach z budownictwem, ubiorami, śpiewem i zdobnictwem ludowym⁵.

Równocześnie pojawiło się wielu działaczy i twórców, którzy reprezentowali ten sam lub pokrewny sposób myślenia o teatrze amatorskim. Współpracownik Cierniaka, Wacław Budzyński, w roku 1922 pisał, że teatr szkolny powinien być miejscem swobodnej ekspresji dzieci – powinien być teatrem samorodnym⁶. W tym samym duchu wypowiadał się Zdzisław Kwieciński⁷, który w 1933 roku opublikował rozprawę: *Samorodny teatr w szkole. Rzecz o instynkcie dramatycznym u dzieci i młodzieży*. Nie inaczej rozumiał zadania teatru szkolnego Lucjusz Komarnicki⁸, który nie tylko przeciwwstawił się naśladownictwu teatru zawodowego, ale zwracał uwagę na zespołowość. Uważał, że młodzież jest w stanie samodzielnie tworzyć wszystkie elementy widowiska i przeżywać wszystkie fazy pracy twórczej nad spektaklem w „laboratorium teatralnym”, i że właśnie owa praca jest z punktu widzenia pedagogicznego ważniejsza niż sam pokaz. Zabawa to siła napędzająca ów mechanizm:

⁴ J. CIERNIAK: *Idea i organizacja teatru ludowego w Polsce* (1938). W: IDEM: *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego: wybór pism, inscenizacji i listów*. Warszawa 1963, s. 42.

⁵ Ibidem, s. 41.

⁶ W. BUDZYŃSKI: *Teatr bajek*. „Teatr Ludowy” 1922, nr 3.

⁷ Zdzisław Kwieciński był także tym, który po zawieszeniu pisma „Teatr Ludowy” w latach 1950–1957, reaktywował je będąc jednocześnie jego ostatnim redaktorem naczelnym.

⁸ Lucjusz Komarnicki (1884–1926), historyk i teoretyk literatury, nauczyciel szkół średnich w Warszawie, gdzie w latach 1923–26 prowadził słynny młodzieżowy teatr „Muza”, jest autorem dwóch książek: *Czarodziejstwo teatru* oraz *Teatr szkolny*, wydanych w 1926.

I teatr, jak życie jest pięknym nonsensem. Dlatego nie podoba się nam, kiedy ktoś koniecznie chce z niego zrobić coś mądrego. Zrodził się z wyobraźni – na ruchu, słowie i rytmie się wspiera – i jest zabawą dla wszystkich, i dla widza, autora, reżysera i aktora. Nawet dla aktora!⁹

Po wojnie te idee propagował znany fraszkopis i miłośnik teatru lalek, Jan Izydor Sztaudynger (1904–1970)¹⁰. W 1951 roku pisał w branżowym piśmie „Teatr Lalek”:

Bardzo ważne zarówno dla ochotniczego teatru lalek, jak i dla każdego teatru ochotniczego jest położenie akcentu **z dojścia** (tj. efektu końcowego – produktu finalnego – słowem: premiery) **na dochodzenie**. [...] Nie tyle interesuje nas produkt końcowy, co produkty pozornie uboczne, pozornie wtórne, pozornie peryferyjne. Tylko to przedstawienie teatru zawodowego uznamy za dobre, które nas porwie, zachwyci. W teatrze ochotniczym natomiast za dobre uznamy każde przedstawienie, które umiało porwać i zainteresować samego wykonawcę, choćby rezultat widowiskowy był nikły. [...] Dlatego też ochotniczy teatr, to raczej teatr próby, niż premiery, to raczej szkoła, niż popis, to raczej kształcenie charakteru woli, smaku, zdolności aktorskich, recytacji niż występowanie. Oczywiście, że zespoły ochotnicze rzadko to sobie uświadamiają, całą wagę przywiązując do „występu”..., ale tak przedstawia się ta sprawa dla obserwatora stojącego z boku¹¹.

Ważny był więc, dla rodzącego się z początkiem XX wieku teatralnego ruchu amatorskiego, aspekt społeczno-wychowawczy. Już na samym początku Jędrzejowi Cierniakowi chodziło o rozbudzenie artystyczne i intelektualne polskiego chłopca, o jego samoświadomość i aktywność społeczno-polityczną. Podobne cele wychowawcze przyświecały działaczom pedagogicznym tworzącym teatr szkolny; danie szansy wyżycia się artystycznego dzieciom i młodzieży, a przez to rozwijanie twórczego myślenia, działanie w zespole dla realizacji wspólnego celu itp.

W tym miejscu drogi działaczy ludowych spotykały się z ideami nowatorskiego ruchu pedagogiczno-społecznego zwanego Nowym Wychowaniem. Pojawił się on w XIX wieku i jako cel stawiał przeciwstawienie się tradycyjnej szkole i jej metodom pracy z dziećmi, które dawały pełną władzę nad wychowaniem nauczycielowi. Działacze Nowego Wychowania postulowali, a nawet walczyli o przyznanie dziecku praw i zwracali uwagę na jego potrzeby zmieniające się wraz z wiekiem, na jego osobiste upodobania, zainteresowania i talenty, które należało rozwijać poprzez aktywność własną dziecka. To były wówczas rewolucyjne postulaty. Szwedzka feministka i pedagog Ellen Key pisała, że dziecko nie

⁹ L. KOMARNICKI: *Czarodziejstwo teatru*. Warszawa 1926, s. 20–21.

¹⁰ Przed wojną Sztaudynger prowadził szeroką działalność promującą teatr lalek jako sztukę, a po wojnie, już w 1944 organizował referat marionetkowy w Ministerstwie Kultury przy tymczasowym rządzie lubelskim. Był potem redaktorem naczelnym czasopisma lalkarzy „Teatr Lalek”. W piśmie tym, obok zwykłych recenzji i opisu zawodowej sceny lalkowej tamtych lat, podejmowano także tematy ochotniczych teatrów lalkowych.

¹¹ J.I. SZTAUDYNGER: *Rozmyślenia o teatrze ochotniczym*. „Teatr Lalek” 1951, nr 4, s. 5.

może być niczyją własnością, ma swoje prawa, w tym – uwaga – prawo wyboru rodziców czy prawo bycia niegrzecznym(!) i przestrzegała równocześnie przed wychowaniem masowym, tłumiącym lub wręcz niszczącym indywidualność dziecka¹². Ważne tu było tworzenie w ramach szkoły przestrzeni do twórczości artystycznej – dzieci rysowały, pisały, grały na instrumentach, śpiewały w chórach, prowadziły gazetki ściennie; zakładano także teatry szkolne.

W Polsce od samego początku tworzenia teatrów dla dzieci sięgano do teatru lalek (Teatr Marii Weryho w Warszawie – 1900, Teatr Marionetek dla Dzieci Stefanii Boima-Wychowskiej w Krakowie – 1903, warszawski Teatr Kukiełek Mariana Dienstla-Dąbrowy – 1910). Należy jednak podkreślić, że w Polsce tradycja lalkarska była dość skromna. W całej Europie już w XVIII wieku funkcjonowało wiele trup lalkarzy pokazujących swoje przedstawienia, których bohaterami były niezwykle popularne postaci, jak włoski Pulcinella, francuski Poliszynel, a później Guignol, angielski Punch, niemieckie postaci Hanswurst czy Kasperle, rosyjski Pietruszka czy wreszcie czeski Kašparek, a potem też słowacki Gašparko. Te lalkowe postaci, przemawiające głosem zwykłych ludzi i jednocześnie pokazujące świat w krzywym zwierciadle satyry i karykatury, fascynowały wielu artystów (Goethe, Hugo, Rilke, Wolter, Słowacki, Prus, Wyspiański). Jednak, gdy ów teatr bohatera ludowego zyskiwał popularność w całej niemal Europie, Polska traciła niepodległość, a tradycje lalkowe przychodzące z Rosji, terenów niemieckich czy z państwa Habsburgów traktowano jako obce i nigdy ich polska publiczność nie zaakceptowała. Za to w wieku XIX zaczęła intensywnie się rozwijać szopka kolędowa, tworząc zręby naszej własnej, narodowej tradycji lalkowej, choć o charakterze sezonowym i amatorskim. Ryszard Wierzbowski wskazuje na szczególne znaczenie przedstawień szopkowych dla dzieci i młodzieży:

Niemal przy każdej okazji omawiania polskich przedstawień bożonarodzeniowych pisano, że wykonawcami ich byli żacy, czeladź rzemieślnicza, ulicznicy, wyrostki wiejskie – a więc zawsze młodzież, a gdyby przyjrzeć się granicy wieku, także dzieci. Nie spostrzeżono w tym jednak reguły. Były rzecz jasna odstępstwa od niej [...]. Ale choćby uznać, że zawsze jacyś dorośli prowadzili jasełkową imprezę (co bynajmniej nie jest oczywiste), to stały przeważający udział w niej młodzieży i dzieci i tak pozostanie nienaruszalnie pewny. Przez dwa wieki, bo taki okres życia szopki kolędowej mamy dotąd udokumentowany, na ziemiach polskich istniał teatr dziecięcy, samoistna dziedzina młodzieżowo-dziecięcej twórczości artystycznej¹³.

Wszystko wskazuje więc, że w Polsce teatr lalek od samego początku stanowił przestrzeń artystycznego wyżycia się dzieci i młodzieży – czy to jako przestrzeń własnych teatralnych improwizacji (np. szopka kolędowa), czy to jako spotkanie z teatrem artystycznym (np. teatr „Baj” w Warszawie).

¹² Por.: M. SZCZEPKA-PUSTKOWSKA: *Kategorie dzieciństwa – od Ellen Key do współczesności*. „Edukacja i Dialog”, wrzesień 1997, nr 7.

¹³ R. WIERZBOWSKI: *O szopce*. Łódź 1990, s. 47

Splot tych wszystkich elementów i kontekstów historycznych wpłynął na formowanie się powojennych teatrów ochotniczych, także teatrzyków lalkowych, wśród których szczególne miejsce zajmują „Skrzaty Cieszyńskie”.

Polskie teatry lalkowe na Śląsku Cieszyńskim

W okresie przedwojennym istniały na Śląsku Cieszyńskim dwa teatry lalek „Bajka”; pierwszy – powstał w 1937 roku przy szkole w Czeskim Cieszynie; drugi w Orłowej – powołany do życia przez Macierz Szkolną w Czechosłowacji w 1938 roku. W miejscowości Końska krótko istniał także, kierowany przez Adama Wawrosza, teatr lalek „Iskra”, którego kontynuację stanowił powstały w 1956 w Trzyńcu teatrzyk lalkowy „Misie”¹⁴.

Polskie lalkarstwo na Śląsku Cieszyńskim zrodziło się pod wpływem popularyzatorskiej i edukacyjnej działalności warszawskiego teatru lalek „Baj”. Założony w 1928 roku przez zapaleńców działających przy żoliborskim oddziale Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci do wybuchu II wojny światowej stworzył własny program pedagogiczno-artystyczny, własny repertuar (Lucyna Krzemieniecka, Maria Kownacka) i własny styl oparty na formie szopki kołędowej¹⁵. Prowadził działalność edukacyjną i upowszechnieniową na dużą skalę, a organizowane przez niego kursy lalkarskie stały się ważną inspiracją do powstania wielu teatrów i teatrzyków kukielkowych, nie tylko w Polsce, ale i poza granicami: „Plon tych kursów był zaskakująco obfity, bo spowodował powstanie teatru lalek na Śląsku Opolskim, na Mazurach, a także w Czechosłowacji, na Łotwie i w innych środowiskach polonijnych”¹⁶.

W *Kronice Teatru Lalek „Bajka”*, na którą powołuje się Mirosława Pindór¹⁷, znajduje się informacja o obecności polskich nauczycieli ze Śląska Cieszyńskiego na takim właśnie „bajowym” kursie w Trokach k. Wilna (1936¹⁸) i na Kozubowej,

¹⁴ Za: M. PINDÓR: *Tradycja i współczesność polskiego teatru lalkowego na czeskim Śląsku. Zadania narodowe*. W: *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*. Red. M. WIŚNIEWSKA, M. WRÓBLEWSKI. Toruń 2016, s. 126.

¹⁵ Od początku „Baj” budował swoje przedstawienia w oparciu o małą scenkę pudełkową – szopkę z wyciętymi w podłodze kanałami, w których poruszały się lalki na patykach (kukielki).

¹⁶ A. WOLNY: *Scena lalkowa w Opolu. Czas Alojzego Smolki*. W: *Ludzie i lalki. Opowieści o teatrze*. Red. Z. BITKA. Opole 2008, s. 7.

¹⁷ Por. M. PINDÓR: *Sześćdziesiąt sezonów polskiego teatru lalek na czeskim Śląsku*. „Śląskie Miscellanea”, t. XXI. Katowice 2008.

¹⁸ Mamy tu rozbieżność dat – w *Kronice* podano rok 1937, ale wg *Kalendarium Teatru „Baj”*, opracowanym przez Teresę Ogrodzińską i opublikowanym w książce *W kręgu warszawskiego „Baja”*, kurs w Trokach odbył się w 1936. Jednocześnie, w *Kalendarium...* nie znajduje potwierdzenia kursu na Kozubowej, choć możliwym było, że taki kurs miał miejsce w polskim schronisku wybudowanym przez Polskie Towarzystwo Turystyczne „Beskid Śląski”, w 1929.

górze w Beskidzie Morawsko-Śląskim¹⁹. Z kolei Ferdynand Król²⁰, nauczyciel, kierownik artystyczny wspomnianego teatru „Bajka”, w artykule z 1952 roku wspomina o kursach w Zakopanem: „...w których wzięła udział także pewna ilość ochotników polskiej narodowości z Cieszyńskiego”²¹. Faktycznie odbyły się one w Groniku Kościeliskim między 15 lipca a 17 sierpnia 1937, a zorganizował je Światowy Związek Polaków z Zagranicy²².

Charakterystyczne dla wszystkich teatrzyków lalkowych powstałych pod wpływem „Baja” było użycie lalek na patyku, czyli kukieł, granie repertuaru „bajowego” oraz nawiązanie do specyficznej formuły, która łączyła realizm z romantyzmem, baśniowość z rzeczywistością i wprowadzała jednocześnie żywy kontakt z widzem.

„Skrzaty Cieszyńskie”

W 1938, w Górkach Wielkich, nauczyciel Jan Cieślarski przygotowywał się do uruchomienia jeszcze jednej scenki lalkowej. Zainspirowała go lektura dwóch książek²³: jedna to *Teatrzyk Kukiełek*, pierwszy polski podręcznik instruktażowy w opracowaniu Marii Kownackiej²⁴; druga, o charakterze historycznym, to *Marionetki* Jana Izzydora Sztaudyngera, będąca opisem jego badań nad tradycjami i organizacją teatrów lalek w Europie, jakie prowadził w latach 1935–1937²⁵. Determinacja Jana Cieślarskiego musiała być naprawdę duża, skoro udało mu się pozyskać subwencję Kuratorium Szkolnego w Katowicach na stworzenie teatrzyku kukiełkowego. Za te pieniądze miejscowy stolarz, Franciszek Kłóska, wykonał scenkę, prawdopodobnie na wzór szopkowy – taką, jaką proponowali twórcy warszawskiego „Baja” – a dzieci ze Szkoły Powszechnej w Górkach Wielkich przygotowały

¹⁹ Por. M. PINDÓR: *Sześćdziesiąt sezonów...*

²⁰ Ferdynand Król (1906–1987) był nie tylko reżyserem przedstawień i autorem wielu opracowań scenicznych, ale także kierownikiem zespołu tanecznego w Kole Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego Lutynia Górna.

²¹ F. KRÓL: *Polski teatr lalek w Czechosłowacji*. „Teatr Lalek” 1952, nr 7, s. 65.

²² Za: *W kręgu warszawskiego „Baja”*. Opr. H. JURKOWSKI. Warszawa 1978, s. 178.

²³ Informacja za: *Skrzaty cieszyńskie*, artykuł bez nazwiska autora, napisany z okazji jubileuszu 200-go widowiska Teatru Lalek Powiatowego Domu Kultury Związków Zawodowych w Cieszyźnie. „Teatr Lalek” 1951, nr 4.

²⁴ Marek Waszkiel w swoich *Dziejach teatru lalek w Polsce* (Warszawa 1990) pisze: „Książka napisana w oparciu o doświadczenia teatru lalek „Baj” jest pierwszym poradnikiem na temat urządzania teatru kukiełek. W tym samym roku Nasza Księgarnia rozpoczyna druk serii wydawniczej Biblioteka Teatrzyku Kukiełek, w której ukazały się sztuki Kownackiej i Krzemienieckiej z uwagami inscenizacyjnymi” (s. 160).

²⁵ J.I. SZTAUDYNGER: *Marionetki*. Lwów–Warszawa 1938.

dwie inscenizacje, także oparte na tekstach „bajowych”: *Bajowe bajeczki* M. Kownackiej oraz *Historia cała o niebieskich migdałach* L. Krzemienieckiej. Koncepcja scenki, lalki i teksty wskazują wyraźnie na „Bajowe” korzenie; wydaje się, że te inspiracje to coś więcej niż tylko lektury. Jest przecież możliwe, że Jan Cieślar uczestniczył też w kursie w Groniku Kościeliskim, gdzie nie tylko prowadzono zajęcia praktyczne z zakresu budowy lalek czy realizacji przedstawienia kukiełkowego, ale także odbył się wykład o teatrze lalek Jana Sztudyngera²⁶. Może stąd wzięły się owe książki, które przecież nie były powszechnie znane, skierowane do specyficznego odbiorcy (zwłaszcza sztudyngerskie *Marionetki*).

Jednak do premiery w Górkach Wielkich nie doszło. Był rok 1939 i wybuch II wojny światowej zniweczył plany wiejskiego nauczyciela.

Po wojnie Jan Cieślar, już jako nauczyciel w Szkole Podstawowej nr 4 w Cieszynie, po namowach ówczesnego kierownika szkoły Jana Fołtyna i kolegi nauczyciela Henryka Fobera²⁷, powrócił do pomysłu założenia teatru kukiełek. Okazało się, że Franciszek Klóska przechował przez okres okupacji lalkową scenkę, dzięki czemu można było natychmiast przystąpić do pracy nad przedstawieniem.

Do pierwszego zespołu kukiełkowego należało 14 dziewcząt z klasy V. Na warsztat wzięto – opracowane przez Cieślara jeszcze przed wojną – *Bajowe bajeczki* Marii Kownackiej (prem. 25.06.1946). Przygotowano projekty dekoracji, lalek i oświetlenia. W „Teatrze Lalek” z 1951 roku czytamy:

Pierwszym rekwizytem teatralnym była bryła zmarniętej gliny, którą tercjan szkolny przyniósł do szkoły. Z zespołem uczennic szkoły nr 4 w Cieszynie przystąpił nauczyciel Cieślar Jan do modelowania pierwszych głów kukiełek. Z koleżeńską pomocą przyszedł wymienionemu naucz. Oczadły ze Skoczowa, który wymodelował własnoręcznie 3 główki. Resztę zrobiono po wielu mazałach na miejscu. Obserwatorzy nie chcieli wierzyć, że z zebranych szmatek, papierków, deseczek i patyków będzie „teatr”. Wreszcie po 5 miesięcznej wytężonej pracy doszło do wystawienia widowiska kukiełkowego w dniu 25.6.1946 r. w teatrze w Cieszynie. „Bajowe bajeczki” podobały się. Grano je 10 razy w Cieszynie, a w roku 1947 wyruszono do kilku wiosek z tym widowiskiem. Trzy widowiska wystawiono nawet w Bielsku przy przepełnionej sali gimnastycznej²⁸.

Od piosenki z tego widowiska nazwano ów teatrzyk „Bum-Cyk”. Dopiero w 1950 zmieniono nazwę na: „Skrzaty Cieszyńskie”, która to nazwa wyłoniona została w konkursie ogłoszonym w gazecie, a wymyślił ją uczeń III klasy szkoły podstawowej, Janusz Bubik.

W formie laboratorium teatralnego, gdzie wszyscy robią wszystko, doszło też do drugiej premiery²⁹. Taki sposób pracy postulowany był przez działaczy

²⁶ Por. też. M. WASZKIEL: *Dzieje teatru lalek w Polsce*. Warszawa 1990.

²⁷ Henryk Fober pozostał najwierniejszym sympatykiem teatrzyku.

²⁸ *Skrzatki cieszyńskie...*, s. 27–28.

²⁹ Oto zestawienie wszystkich premier „Bum-Cyka”/„Skratów Cieszyńskich”: M. Kownacka *Bajowe bajeczki*, L. Krzemieniecka *Historia cała o niebieskich migdałach*, S. Iłowski *Lis Przechera*, M. Kownacka *O Kasi, co gąską zgubiła*, B. Hertz *Dziadek Mróz prezenty niósł*, K. Artyniewicz

pedagogicznych (Cierniaka, Komarnickiego) w okresie międzywojennym, czego wyrazem były artykuły, jakie ukazywały się na łamach „Teatru Ludowego” czy „Teatru w Szkole”³⁰. Z pewnością Jan Cieślar znał te teksty i traktował je jako inspirację w swojej pracy. Uczestniczka tamtych kukiełkowych dokonań, Bogdana Zakolska (Bołdyriw) podkreśla właśnie pedagogiczny charakter tych działań. Mówi:

Był to człowiek [Jan Cieślar – E.T.] o niewyobrażalnej pracowitości i wszechstronnych talentach. Jednym z przedniejszych jego darów było mistrzostwo pedagogiczne, oparte o odwiecznie skuteczną metodę, której maksyma brzmi: „Verba docent – exempla trahunt” (słowa uczą – przykłady pociągają). Był skromny, z natury bardzo pogodny. Serdecznie go lubiliśmy. Nawet się nie spostrzegaliśmy, kiedy już umialiśmy stworzyć kukiełkę, a to przecież wymagało od nas – dzieci – cierpliwości, skupienia przy pracy, akuracności, porządku wokół siebie i po sobie. To zostaje na całe życie w posagu! Praca z nim i przy nim nauczyła nas liczenia się z materiałem, czasem, cenięcia tego, co wykonała koleżanka, co inni ludzie, odpowiedzialności za lalki, ale i za siebie nawzajem. Cechowała nas spolegliwość³¹.

Pokazuje to z jednej strony pozytywne, pozostawiające ślad na całe życie, oddziaływanie pracy teatralnej na jej uczestników, a z drugiej znaczenie dobrego pedagoga.

Wypada ze zdumieniem podkreślić, że zespół dziewcząt wykonywał wszystkie prace – od budowy lalek i grania na scenie, przez pakowanie i rozpakowywanie całej scenografii oraz ustawianie jej na scenie, po instalowanie aparatury nagłośnieniowej, podłączanie oświetlenia, obsługę adapteru i mikrofonów. Pomocą była im grupka dorosłych. Od samego początku istnienia teatrzyku ważnym współpracownikiem był woźny szkolny, Jan Czczotka, który również był oświetleniowcem („Scena musiała bić blaskiem”³²), udzielał gościny w swoim niewielkim warsztacie szkolnym dla prac nad lalkami i scenografią, nawet grał rolę Drwala w inscenizacji *Historia cała o niebieskich migdałach*. W tym samym przedstawieniu, przez jakiś czas, grała Mamę pani Anna Włukowa, sekretarka szkolna. Nauczyciel Tadeusz Tomoszek występował z dziewczętami jako postać Baja³³, również grał na skrzypcach, wtórując Janowi Cieślarowi, który akompaniował dziewczętom

Jak Marysia mała słonko gonić chciała, B. Svatoň *Smok w Nieswarowie*, M. Szurimowa *O sierotce Dorotce*, J. Truk *Trzy topory*, J. Lipa *Przygoda w lesie*, W. Chotomska *Jacek i Agatka*, M. Kownacka *Świerszczowe skrzypczki*, montaż poetycki *Od Beskidu do Bałtyku*, przegląd krajobrazów Polski, gwar, strojów, pieśni i tańców regionalnych oraz *Orzeszek i Hulajnoga Grzesia Raroga* M. Kownackiej, przygotowane już pod kier. Grażyny Kurpiowskiej.

³⁰ Wiele numerów tego pisma znajduje się dziś w Książnicy Cieszyńskiej.

³¹ B. ZAKOLSKA: *Jak tworzyliśmy teatr lalek „Bum-Cyk”*. „Kalendarz Cieszyński” 2010, s. 153.

³² B. ZAKOLSKA: *Jak tworzyliśmy...*

³³ To postać wykreowana przez Jana Wesołowskiego, który w warszawskim „Baju” pełnił funkcję narratora prowadząc rozmowy z dziecięcą widownią, ucząc piosenek czy wyjaśniając niektóre aspekty inscenizacji.

w przedstawieniach na akordeonie, a także na fortepianie czy trąbce. Później do zespołu dołączył także nauczyciel Leopold Stoły. W przygotowaniu scenografii pomagali dorośli – do pierwszego przedstawienia dekoracje namalował cieszyński plastyk Kazimierz Stopkiewicz, a do drugiego – Brunon Kotula, księgarz i artysta zarazem.

Próby dziewcząt dzieliły się na „robocze” – polegające na codziennej pracy pod okiem „mistrza” Cieślara nad lalkami, scenografią, kostiumami czy nad tekstem scenariusza – i „grane”, to jest takie, na których realizowane było konkretne przedstawienie. Jak wyglądała praca na próbach roboczych opisuje Bogdana Zakolska:

W żółtej glinie (nawet z naszego pola, nazwanej ślinem) modelowaliśmy główki lalek, ich dłonie oraz buty. [...] Gdy model wyschł, p. Cieślar wykonywał z niego odlew gipsowy, który następnie wyklejałyśmy siedmioma warstwami strzępów z gazetowego papieru. Klej sporządzałyśmy z mąki ziemniaczanej, był to gęsty krochmal. Gdy papierowa skorupa była sucha i mocna (jedna warstwa schła około dwóch dni), wówczas p. Cieślar wybijał ją z gipsowej formy, a my szlifowałyśmy ją do gładzi papierem ściernym. Trzeba było robić to bardzo ostrożnie, by nie zniszczyć rysów twarzy. Potem sklejało się tył głowy z przodem, a następnie malowało twarz. W domu, w swoim warsztacie, p. Cieślar wykonywał drewniane elementy lalek: stelaże w kształcie krzyża będące konstrukcją nośną figury. Na szczycie głównego drążka osadzałyśmy sporą sprężynę, z zamocowanym na niej klockiem, na którym osadzałyśmy głowę lalki. Sprężyna pozwalała zabawnie ruszać się główce, potakiwać, przeczyć, odchyłać. Gdy kukielki były gotowe w stanie surowym: głowa, korpus z worka wypełniony trocinami, z takimiż do niego doszytymi rękoma i nogami, a wszystko dobrze trzymało się drążka, wtedy lalkę trzeba było ubrać. [...] Nie można nie wspomnieć pań: Kosakowej, Wacławikowej, pana Kanię – kuśnierza, który ofutrzył nam Niedźwiedzia, a zwłaszcza pani Białkowej, zawołanej cieszyńskiej modystki. Fatałaszkami, fantazyjnymi przybraniami wspomniane panie nadawały lalkom stosowny do roli charakter stroju. Jak nam się te lalki podobały! Jak bardzo chcieliśmy, aby już żyły!³⁴.

Przytoczony fragment wspomnień uczestniczki tamtych teatralnych działań pokazuje zupełnie dziś niezwykle współpracę dzieci z nauczycielami i innymi dorosłymi, którzy z radością pomagali realizować dziecięce pomysły teatralne. Pokazuje też pełne emocji, ale i cierpliwości, zaangażowanie dziewczynek w tę mozolną pracę. Warto się zastanowić, czy dzisiejsze dzieci dałyby radę skupić się i poświęcić tyle czasu na teatr.

Na próbach „granych” dzieci uczyły się czegoś zgoła odmiennego – ćwiczyły dykcję i emisję głosu, pracowały nad literacką polszczyzną³⁵, śpiewały, uczyły się animacji i współpracy za parawanem:

³⁴ B. ZAKOLSKA: *Jak tworzyliśmy...*, s. 152.

³⁵ „W ferworze gry zdarzało się nam *cosi drżisność po naszymu* – pisała Bogdana Zakolska – „Polszczyzna literacka dla nas, dzieci mówiących w domu li tylko gwarą, była przecież czymś zupełnie nowym, wszak było to w roku 1946!”. Ibidem.

Jakże mocno trzeba było żyć się z lalką, żeby ona rozumiała, co mówi za nią dziecko, w którego rękę jest jej drewniany krąg i jeszcze przytomnie reagowała na to, co się na scenie rozgrywa³⁶.

Ten opis uczestniczki prób spisany jej ręką po ponad sześćdziesięciu latach pokazuje, jak bardzo mocno utkwili w pamięci tamte nauki. Trudno nawet dziś znaleźć podobnie trafny opis zadań lalkarza.

A nie było im łatwo. Projektowanie i prace warsztatowe odbywały się w małym mieszkaniu samego Jana Cieślara oraz w części pomieszczenia będącego zapleczem dla tercjana w szkole nr 4. Tadeusz Kopoczek pisze:

... kukiełkowy teatrzyk nie znajdował – rzecz ciekawa – żadnego wsparcia, ani zrozumienia ze strony gospodarzy miasta, a już władz oświatowych w szczególności, czego dowodem jest brak własnego kąta na próby oraz lalkarską pracownię. Szczytem bezmyślności (a może złośliwej zazdrości?) nazwać należy przeniesienie J. Cieślara do pracy w szkole ćwiczeń przy Liceum Pedagogicznym, które jak wiadomo mieściło się z dala od centrum miasta³⁷.

W innym tekście czytamy:

Kierownik zespołu naszego też ma pecha, bo corocznie pisze o zniżkę godzin nauczania i corocznie ją otrzymuje, ale coś w spóźnionej porze, bo pod koniec roku szkolnego³⁸.

Wygląda to rzeczywiście na złośliwość władz oświatowych, które tylko z pozoru wspierały cieszyński teatrzyk. A dziewczynki regularnie, co tydzień, wyjeżdżały wprost ze szkoły, po 6 lekcjach, bez obiadu, na kilkugodzinny objazd, grając co najmniej 2 widowiska dziennie. Jeździły wyblaganymi przez Cieślara ciężarówkami cieszyńskich fabryk. Jednocześnie raz w tygodniu dawały przedstawienia w Cieszynie.

Dzielne „Skrzaty Cieszyńskie” traktowały jednak trudności jak wyzwanie i wierzyły w swoją misję:

Znający warunki pracy naszego zespołu wierzyć nie chcą, że praca nasza jest tak intensywna i że nie spotyka się z prawie żadną pomocą. Nie dbamy o zapłatę, wiemy, że służymy szerzeniu naszej kultury, że sprawiamy dziecku radość, że poszerzamy życie dziecka³⁹.

Nie ma się co dziwić, że w historii zespołu wiele było wzruszających chwil i wiele radości.

³⁶ Ibidem.

³⁷ T. KOPOCZEK: *Cieszyński fenomen*. Kalendarz Cieszyński 2009, s. 124.

³⁸ *Skrzatki cieszyńskie...*, s. 29.

³⁹ Ibidem.

Teatrzyk dawał przedstawienia nie tylko w szkole, jak to jest dziś w zwyczaju, ale niósł teatr dzieciom wszędzie, gdzie się dało. Pracował zatem jak zawodowa scena, grając w całym powiecie cieszyńskim⁴⁰, a także w miejscowościach powiatu wodzisławskiego i rybnickiego⁴¹. W 1948, w samym Cieszynie⁴² zagrał 37 spektakli dla 15 tys. widzów(!). W kolejnych latach ilość przedstawień zwiększała się⁴³, podobnie jak rozszerzał się teren, na którym dziewczęta pokazywały swoje przedstawienia.

Rodzi się pytanie: skąd zespół brał środki na realizację swoich premier? W zasadzie wszyscy pracowali bezinteresownie. Raz, w 1948, zespół otrzymał niewielkie dofinansowanie, z którego przebudowano scenę z szopkowej na parawanową i wykonczono kukielki i dekoracje do przedstawienia *Historia cała o niebieskich migdałach*. 1 października 1949 teatr został przejęty przez Powiatowy Dom Kultury działający przy Związkach Zawodowych w Cieszynie. Dzięki temu kierownik zespołu otrzymał skromny ryczałt miesięczny, za który kupował dzieciom cukierki – „bo wysycha w gardle przy długiej grze”⁴⁴ – oraz materiały na scenografię. Reszty dopełniały dobrowolne datki, zbierane czasem po spektaklach, które jednak w większości przeznaczano na dożywianie dzieci w szkole. Oto całe finanse, nad którymi czuwał kierownik zespołu.

Ten skromny teatr przyjmowany był wszędzie wspaniale. W powojennej rzeczywistości był to bowiem jeden z niewielu momentów radosnej i mądrej zabawy teatralnej. Dzieci i dorośli czekali na kolejne widowiska, włączali się do teatralnej zabawy i oklaskiwali gorąco „Skrzaty Cieszyńskie”. Mimo to zespół organizował „widowiska reklamowe”, które prezentowane były w oknie wystawowym księgarni na cieszyńskim Rynku. Z czasem wykorzystywano nie tylko kukielki,

⁴⁰ „Cieszyńskie Skrzaty” pokazywały swoje przedstawienia w miejscowościach powiatu cieszyńskiego takich, jak: Bażanowice, Bąków, Bielsko, Bładnice, Bobrek, Brenna, Chybie, Cissownica, Dębowiec, Dzięgielów, Godziszów, Goleiszów, Górki Wielkie i Małe, Gumna, Hażlach, Iskrzyczyn, Istebna, Kaczyce, Kisielów, Koniaków, Kończyce Wielkie i Małe, Kostkowice, Kozakowice, Lipowiec, Marklowice, Mnisztwo, Nierodzim, Ochaby, Ogrodzona, Pastwiska, Pierściec, Pogórze, Pogwizdów, Pruchna, Puńców, Rudnik, Simoradz, Skoczów, Strumień, Ustroń, Wisła, Zamarski, Zebrzydowice (za: *Skrzatki cieszyńskie, Teatr Latek 1951*).

⁴¹ Rybnik, Czechowice-Dziedzice, Krywałd, Chwałowice, Chudów, Czuchów, Radlin, Niedobczyce, Pszów, Paruszowice.

⁴² „Skrzaty Cieszyńskie” w Cieszynie grały w następujących miejscach: w Liceum Pedagogicznym, w Domu Narodowym, w Teatrze Państwowym im. A. Mickiewicza, w SP nr 4, SP nr 3, SP nr 2, w Szkole Gospodarczej, w Szpitalu Krajowym, w Szpitalu Przeciwgruźliczym, w hotelu „Pod Wołem”, w hotelu „Pod Jeleniem”, w Domu Żołnierza, w świetlicy TPD, w świetlicy pracowników wydziału komunikacji PZKH, w Miejskiej Radzie Narodowej, w Fabryce Farb i Lakierów, w Szwalni, w Browarze Państwowym, w Zakładach Przemysłu Drzewnego, w Zakładach Wyróbów Kartoniarских oraz 2 przedstawienia zagrano pod gołym niebem dla kilku tysięcy widzów.

⁴³ Do 1951 roku, kiedy to zagrano jubileuszowe 200. przedstawienie, prezentowano publiczności: *Bajowe bajeczki* – 87 razy, *Historia cała o niebieskich migdałach* – 74 razy, *Lis Przechera* – 27 razy, *O Kasi, co gąski zgubiła* – 9 razy, montaże własne – 3 razy (za: *Skrzatki cieszyńskie*, s. 32).

⁴⁴ *Skrzatki cieszyńskie...*, s. 29.

ale i pacynki, które przyciągały uwagę przechodniów także dzięki potężnemu głośnikowi, używanemu do tych mini-przedstawień (ofiarowały go cieszyńskie Związki Zawodowe):

Te nasze produkcje skupiają wiele tysięcy widzów na rynku, tamując ruch uliczny. I małych, i dużych wciągamy systematycznie do współgrania z lalką tak, że często cały rynek zamienia się jak gdyby w „stadion sportowy”, bo wszystko woła i śpiewa⁴⁵.

Jak ważną funkcję spełniał ten skromny, prowincjonalny teatrzyk kukiełkowy niechaj świadczy kilka anegdot, przytoczonych przez kierownika zespołu, Jana Cieślara⁴⁶. Gdy „Skrzaty Cieszyńskie” grały przedstawienie w Sanatorium Przeciwgruźliczym na Kubalonce w Istebnej (11.12.1948) wśród widzów zasiadali goście z Danii, którzy nie rozumieli po polsku ani słowa, a jednak z uciechą oglądali cały dwugodzinny pokaz. Potem poproszono zespół by pozostał na noc i dał na drugi dzień jeszcze jedno przedstawienie dla dzieci chorych na gruźlicę kostną, które leżąc w gipsie słyszały tylko śpiewy i reakcje widzów. Okazało się jednak niemożliwym przewieźć wszystkie dzieci na salę teatralną, wówczas „Skrzaty” postanowiły zagrać przedstawienie na sali szpitalnej. Skomasowano chorych w wieku od 3 do 18 lat „w przeróżnych pozycjach, wszystkie bledziutki, bo pół roku leżały niejedne w gipsie”, łóżko przy łóżku, na sali i w korytarzu, a zespół rozciągnął tylko parawan w rogu sali i zagrał bez dekoracji, bo te się już nie mieściły w ciasnej przestrzeni. Za parawanem zabrakło też miejsca dla muzyków – Cieślara (akordeon) i Tomoszka (skrzypce), więc stanęli przed nim i patrzyli w oczy tej przedziwnej, zakutej w gips widowni – „Widzieliśmy twarzyczki rozradowane, zapatrzone w cuda-kukielki, widzieliśmy zachwyt, widzieliśmy ogrom szczęścia, jaki nasze kukielki dawały tym nieszczęśnikom”. I z oczu popłynęły im łzy wzruszenia.

Innym razem po przedstawieniu zagrany w szkole w Goleszowie jedna z nauczycielek dziękowała kierownikowi za spektakl i ze wzruszeniem powiedziała, że jej dwójka dzieci tak była zachwycona, że po widowisku wyraziły życzenie, aby ten pan, który przemawiał do dzieci, był ich tatusiem. „Nie wiedziałem” – mówi kierownik „Skrzatów” – „że aż tak głęboki ślad pozostanie we wrażliwych duszyczkach dzieci”.

Już to pokazuje, jak ważne miejsce zajmował ten skromny teatrzyk kukiełkowy tworzony przez dzieci i dorosłych zapaleńców.

Na koniec warto zadać jeszcze jedno pytanie: czy ta praca teatralna, tak trudna, tak absorbująca nie stała się utrudnieniem dla dziewcząt w nauce szkolnej? Otóż, okazuje się, że nie. Przeciwnie, wszystkie aktorki teatrzyku lalkowego należały do najlepszych uczennic w szkole:

⁴⁵ Ibidem, s. 30.

⁴⁶ Przytaczam za: ibidem, s. 31–32.

Do naszych osiągnięć należy zaliczyć fakt, że nasze „kukiełkarki”, które opuściły szkołę nr 4, a przeszły do szkół średnich, należą do najlepszych, najbardziej życiowo wyrobionych uczennic, są najlepszymi recytatorkami, śpiewaczkami, tancerkami. Raz po raz spotyka je wyróżnienie na popisach, konkursach i występach, o czym świadczą liczne wycinki z gazet, które gromadzi nasza kronika⁴⁷.

Zatem praca w „Skrzatach Cieszyńskich” nie tylko nie przeszkadzała w nauce, ale wręcz pomagała, bo rozwijała w dzieciach takie umiejętności, które okazywały się niezbędne i w nauce, i w życiu. Na szczególną rzecz, wręcz niezwykłą z naszej, współczesnej perspektywy, zwraca uwagę Bogdana Zakolska:

Nauczono nas szacunku do widowni, wsłuchiwania się w jej reakcje, zwłaszcza dzieci – najczulszej widowni jaka może być! Nie było wolno spóźniać się z rozpoczęciem przedstawienia, nauczono nas – dzieci – kultury zwracania się do dzieci. W tym też naśladowaliśmy bezwiednie naszych nauczycieli⁴⁸.

Jednak nie tylko członkinie teatru wzbogaciły się poprzez swoją pracę, artystyczne zaangażowanie oraz prawdziwe poświęcenie i to nie tyle dla sztuki, co dla widzów. Nie chodziło bowiem o to, by – że sparafrazuję słowa Konstantego Stanisławskiego – podziwiać siebie w sztuce, ale o rozwijanie sztuki w sobie. Także widzowie zmieniali się, pięknieli pod wpływem spotkania z kukiełkami „Skrzatów Cieszyńskich”. Jan Cieślar wspominał:

Podziwiam nieraz wypracowania pisemne i rysunki dzieci, które były na naszych widowiskach. Słabi uczniowie piszą nieraz po kilka stron, a rysunki zawierają niezmiennie bogaty materiał ilustracyjny, wskazujący, że dziecko inaczej widzi kukiełki niż dorośli. Żadna opera, żaden Szekspir, żadna operetka nie daje dorosłemu tyle emocji i tyle głębokich przeżyć, jak niepokojące kukiełki dziecku⁴⁹.

Zakończenie

Teatrzyk Kukiełkowy „Skrzaty Cieszyńskie” znany był doskonale na Śląsku Cieszyńskim, ale także dalej, można powiedzieć w całej Polsce. Informacje o jego działalności często pojawiały się na stronach „Teatru Lalek” poświęconych teatrowi ochotniczemu. Jan I. Sztudynger – opierając się na dowcipnym podziale teatrów ochotniczych na te, które powstają z głodu, braku i niedostatku i te, które powstają z nasycenia atmosfery kulturalnej – „Skrzaty Cieszyńskie” zaliczył do tych pierwszych. Pisał: „Teatry głodu powstają tam, gdzie jest silna

⁴⁷ Ibidem, s. 30.

⁴⁸ B. ZAKOLSKA: *Jak tworzyliśmy...*, s. 153.

⁴⁹ *Skrzatki cieszyńskie...*, s. 31.

potrzeba wzruszeń i doznań, a teatru nie ma”⁵⁰. Był to swego rodzaju teatrzyk modelowy.

Jednak cieszyński teatrzyk kukiełkowy był zjawiskiem wyjątkowym nie dlatego, że był jedyny; bo to nieprawda. W tamtych czasach powstawało wiele podobnych teatrów, a niektóre z nich, jak Eksperymentalny Teatr Dziecka stworzony przez Jana i Janinę Dormanów w Sosnowcu, tworzyły przedstawienia w oparciu o nowatorskie metody (drama). „Skrzaty Cieszyńskie” były jednak inicjatywą długotrwałą, grały swoje przedstawienia przez niemal 30 lat! To nie udało się żadnemu innemu teatrowi dziecięcemu. Tajemnicą ich sukcesu był jeden człowiek – Jan Cieślak, który był:

współautorem, reżyserem, kompozytorem, projektodawcą, modelarzem, malarzem, sam przepisuje na maszynie role, prowadzi prace w warsztacie, lepi, struże, piłuje, jest elektro- i radiomonterem, akompaniuje, jest aktorem, tragarzem skrzyń, konferansjerem, organizuje widowiska w terenie, dba o wyżywienie zespołu, pisze sprawozdania, troszczy się o samochody transportujące zespół i scenę, prowadzi kasowość, inwentarz – no i stale kupuje cukierki dla zespołu, który je bardzo lubi i masami zjada...⁵¹

Gdy go zabrakło, w 1975 roku, teatrzyk próbował jeszcze wystawić z pomocą Grażyny Kurpiowskiej, słuchaczki Studium Nauczycielskiego, dwie sztuki: *Orzeszek* i *Hulajnoga Grzesia Raroga*. Jednak nie udało się już utrzymać teatrzyku przy życiu. Prawie 1200 przedstawień zamknęło historię „Skrzatów Cieszyńskich”.

Na koniec chcę przytoczyć słowa dawnej członkini zespołu, Bogdany Zakolskiej:

Dzieci, dorośli oraz sędziwi widzowie zawsze przedstawienia przeżywali z nami bardzo żywo. Dla nas każdy spektakl był ważny tak, jak premiera. Powiedzcie kochane dziewczyny – kukiełkarki, czy tak nie było? Czy po latach idealizuję? Patrząc na nasze zdjęcie z 15 grudnia 1948 roku i po naszych buziach widać, że jesteśmy grupką szczęśliwych dzieci pod pieczę dobrych, mądrych ludzi. [...] To dzięki takiej przeszłości Cieszyn ma dziś dobrą sławę w kręgach ludzi kultury i to nie tylko w kraju. Ale nie do przecenienia jest też to, co w nas samych z tamtych lat zostało⁵².

⁵⁰ J.I. SZTAUDYNGER: *Rozmyślania...*, s. 7.

⁵¹ Ibidem, s. 30.

⁵² B. ZAKOLSKA: *Jak tworzyliśmy...*, s. 156.

Ewa Tomaszewska

"Cieszyn Dwarfs". On a volunteer theatre

Summary

"Cieszyn Dwarfs" is a children puppet theatre, founded by a teacher Jan Cieślár at Primary School No 4 in Cieszyn. This amateur theatre gained large popularity in Cieszyn Silesia and drew attention of the activists of a professional puppet theatre (J.I. Sztudynger) which was being formed at that time. Inspired by the Puppet Theatre "Baj" in Warsaw, "Cieszyn Dwarfs" developed artistic activity with its own characteristic features. It existed until 1975 and showed almost 1200 performances.

The study does not only present the birth and activity of "Cieszyn Dwarfs" but is also an attempt at grounding the theatre in the conjunction of different – pedagogical, social and artistic – influences.

Keywords: children theatre, puppet theatre, amateur theatre, aesthetic education

Ewa Tomaszewska

„Skrzaty Cieszyńskie”. Zum freiwilligen Theater

Zusammenfassung

„Skrzaty Cieszyńskie“ (dt.: „Teschener Zwerge“) lautet der Name des in dem Jahre 1946 von dem Lehrer Jan Cieślár bei der Grundschule Nr. 4 in Teschen gegründeten Kinderpuppentheaters. Das Amateurtheater erfreute sich im ganz Teschener Schlesien einer sehr großen Beliebtheit, so dass es die Aufmerksamkeit des entstehenden professionellen Puppentheaters (J.I. Sztudynger) erregte. Das vom Warschauer Marionettentheater „Baj“ inspirierte Theater entwickelte seine eigene Tätigkeit. Es existierte bis 1975 und führte fast 1200 Theatervorstellungen auf. Die vorgelegte Studie schildert die Entstehung und die Tätigkeit des Theaters „Skrzaty Cieszyńskie“ und versucht es in Hinsicht auf verschiedene pädagogische, soziale und künstlerische Einwirkungsfaktoren zu charakterisieren.

Schlüsselwörter: Kindertheater, Puppentheater, Amateurtheater, ästhetische Bildung